**ANNIE-PAULE QUINSAC**

**Curatrice della mostra**

***Linguaggio e simbolo: “All’ovile” \****

*Una mostra dossier.* All’ovile*, cardine della ricerca luminista di Segantini.*

*All’ovile* fa oggi la sua prima apparizione in Svizzera, al Museo Segantini di St. Moritz, in una mostra *dossier* che, nel raffronto con la documentazione fotografica, testimone delle indagini scientifiche condotte dai due studiosi italiani Davide Bussolari e Stefano Volpin, permette di scoprirne la lenta genesi, dalla tela bianca alla risultanza finale.

Il dipinto – capolavoro di Segantini, del Divisionismo italiano e della pittura europea fine secolo – vanta un ricco *curriculum* espositivo, a muovere, andando per sommi capi, dalla Grafton Gallery di Londra, nel 1893, alla retrospettiva nella Sala 3 della XV Biennale di Venezia del 1926. Poi, la mostra di regime organizzata da Antonio Maraini nel 1935 al Musée du Jeu de Paume di Parigi, allo scopo di presentare le gemme autoctone, senza entrare nel merito di scuole o tendenze. Per chiudere con la XXVI Biennale di Venezia del 1952 e la Sala titolata al Divisionismo italiano, commissario Marco Valsecchi, abbinata a quella del Divisionismo in Francia, per la verità meglio noto come Neoimpressionismo, affidata a Raymond Cogniat, entrambe ventinove opere. L’evento è tuttora ricordato quale primo tentativo, pur tardo, di storicizzazione. Da allora, All’ovile era sparito dai palcoscenici espositivi, sino a quando io stessa ho avuto modo di riproporlo al Castello Visconteo Sforzesco di Novara nel 2019 per la mostra *Divisionismo. La rivoluzione della luce.*

Indietro nel tempo. Avevo visto per la prima volta All’ovile nel 1967, in casa del collezionista Mario Rossello; lo ricopriva uno strato di polvere e non era concesso rimuoverlo dalla parete, per trarne eventuali indicazioni dal retro, la firma sembrava un monogramma e ambigua la data, tanto che nel *Catalogo generale* di Segantini l’avevo riferito al 1893 invece del 1892. *All’ovile* è uno dei tre dipinti incentrati sugli effetti della luce artificiale in una stalla: il monumentale *Le due madri* o *Studio di lanterna* del 1889 e il più piccolo *All’arcolaio* del 1891, al Museo di Belle Arti di Adelaide dal 1898 e qui rappresentato dal disegno che lo riprende più fedelmente, mentre le altre due versioni su carta – una al Mart di Rovereto e l’altra al Museo di Belle Arti di Budapest – sono speculari, in preparazione di un’acquaforte, senza comunque intervenire sull’immagine, come se l’effetto di magia della tela avesse pienamente soddisfatto l’artista, escludendo ogni ripensamento.

Tutti e tre i dipinti “di stalla” traspongono in un linguaggio sperimentale moderno gli stilemi della tradizione luminista seicentesca, da Caravaggio a Le Nain, senza dimenticare i fiamminghi e le incisioni di Rembrandt che Segantini conosceva. *All’ovile* conclude tale ricerca, a dire il vero preceduto da una scena di genere, non leziosa ma più aneddotica, *I miei modelli* del 1888, realizzato dunque quattro anni addietro e privo di quella connotazione di tepore nella resa più fredda della luce artificiale. Il che – dirò più avanti – va senza dubbio ascritto alla tecnica adottata. I protagonisti sono due ragazzi che, introdottisi nella casa dell’artista a Savognino, osservano, con una lanterna, *Ritorno all’ovile*, appena abbozzato sul cavalletto, e *L’aratura*, contro la parete in basso. È la prima opera segantiniana intesa a ottimizzare gli effetti di traduzione luminista in interno, pur se è il gioco delle ombre portate e non il chiaroscuro ad ammantare di un senso di mistero persino la percezione dello spazio. Per l’odierna mostra si è dovuto sostituire anche *I miei modelli* con il disegno che ne deriva senza reinterpretarlo. Curiosamente uno schizzo a carboncino sul retro di *All’ovile* presenta una scena più o meno rapportabile a *I miei modelli*, con quattro figure apparentemente in contemplazione di un quadro incorniciato, suggerito da un rettangolo vuoto. L’autografia non è in questione, e oltre tutto non avrebbe logica che uno dei figli abbia scarabocchiato il retro di una tela già dipinta. Pur difficile da spiegare, lo schizzo segna comunque il ripensamento di un’opera legata all’inizio, appunto, della ricerca luminista, come il primo strato materico del dipinto ha rivelato già un ripristino del concetto de *Le due madri*.

*Il concetto segantiniano di opere come tessere di una continuità mirata all’elaborazione di un linguaggio espressivo.*

A partire da *Alla stanga* del 1886, che conclude il periodo della Brianza, Segantini è ormai orientato verso un’estetica globale, in cui ogni lavoro sia tessera di un assieme, principio ribadito ai Comitati nazionali e internazionali, cui dava pignole istruzioni espositive perché si percepisse la continuità dell’idea sviluppata nei singoli pezzi, tant’è che, dalla scelta dei Grigioni quale dimora e fonte d’ispirazione, ossia dal 1886, per le opere più importanti adotta la classificazione cronologica in *opus* seguita dalle cifre romane, sull’esempio di J.M. Whistler (lo faceva anche Paul Signac, ma Segantini non lo conosceva). Per inciso, ma va detto, si adeguerà lo stesso Vittore Grubicy de Dragon, il critico suo primo mentore e mercante, con la serie *Poema invernale*, conservata alla Galleria d’Arte Moderna di Milano. Tornando a Segantini, doveva trattarsi di prassi un po’ troppo macchinosa, se, di fatto, non sembra sia sopravvissuta oltre il 1890. Per esempio, *I miei modelli* è “Opus LXXV”, mentre *Ritorno all’ovile*, dello stesso 1888, non appare catalogato, a meno che non lo fosse a retro, come per *Petalo di rosa*, del 1890, che mi risulta l’ultima *opus*.

Lo studio attento di lettere e telegrammi inviati al Comitato organizzatore dell’Esposizione Nazionale Artistica di Venezia del 1887, in cui Segantini esprime per la prima volta il proposito di partecipare secondo un determinato allestimento da lui stesso schizzato, dimostra chiaramente che non intendeva definire la propria arte entro un’iconografia precisa, bensì disegno/pittura quale linguaggio progressivamente conquistato al servizio del vero, sia esso in natura o nel ritratto. Le cinque opere scelte, con effetto di diorama, avrebbero dovuto testimoniare l’evoluzione di un quinquennio di ricerca, scavalcando la partenza dall’Italia e i limiti della scena di genere, per illustrare il passaggio da una pittura tonale al Divisionismo. Le voleva su una stessa parete: da sinistra a destra, *Alla stanga*, seguito dal *Ritratto di Vittore Grubicy*, Op. LXXIII, proprietà del critico (1887); *La tosatura delle pecore* [1883-1884], già nella collezione Matsukata di Tokyo, *Ave Maria a trasbordo*, prima prova divisionista del 188618, e infine *Sole d’autunno. Vacca bianca all’abbeveratoio*, Op. LXXXIV, circondato da dodici disegni.

Circa il rapporto disegno/pittura occorre qui aprire una parentesi sul modus operandi di Segantini, irrevocabilmente basato sul plein air, dall’inizio alla fine della realizzazione, fosse pure di lungo periodo. Esclusi i rari casi dei primi anni, non esistono studi preparatori nel corpus; alcuni quaderni di schizzi di animali devono essere andati dispersi negli spostamenti o volontariamente non conservati, perché pochissimi sono i superstiti rintracciati. Anche sulla tela abbozza le forme, ma raramente i contorni, infatti, Bussolari e Volpin segnalano l’assenza di segno nella genesi di *All’ovile.* Malgrado gli eredi facciano tuttora visitare lo Chalet Kuomi di Maloja, ultima dimora, indicando l’annesso padiglione circolare quale *atelier* dell’artista, Segantini non lo ebbe mai; lo divenne sì, ma del figlio Gottardo. Perché, per ogni opera, anche di massima dimensione, Segantini faceva costruire *in situ* una struttura in legno, comprensiva di cavalletto, da richiudere la sera per difendere e non spostare la tela cui stava lavorando di fronte allo scenario di natura cui intendeva ispirarsi.

I disegni su carta, da lui definiti “roba da sera”, li eseguiva a casa dopo il calare della luce diurna. Erano riprese di memoria o a partire da fotografie d’archivio di dipinti che riteneva importanti, in una varietà di *medium* dal carboncino alle matite dure, ai *conté crayons* (spesso considerati pastelli), alla *gouache* o tempera, più raramente acquerello. Quelli fedeli all’immagine originale servivano di complemento per le mostre internazionali, allargando l’arco dei temi presentati e tamponando così la mancanza di dipinti da proporre, che spesso Segantini si trovava a dover affrontare. Gli altri erano reinterpretazioni, anche a distanza di anni, di opere anteriori, modificate in modo da accrescerne la valenza simbolica. Un esempio chiarificatore è il rifacimento di una delle versioni di *Ritorno all’ovile*: non quella della collezione Fischbacher, qui esposta, bensì una delle prime prove sul tema, da collocare all’inizio del periodo brianteo [1880-1881], trasformata un decennio dopo in inno alla luce, fonte di vita.

Che per *Le due madri* – se si esclude il frammento della donna seduta con in braccio il piccolo fasciato, del quale esistono varie versioni – o per *All’ovile* non si siano rinvenuti disegni, starebbe a dimostrare che l’artista valutava i dipinti pienamente risolti dal punto di vista luminista, ma resta comunque strana l’assenza di repliche su carta, se non altro per mantenere e diffondere la memoria di due opere cruciali nel proprio percorso, come nel caso dei due fogli di *All’arcolaio*, predisposti per un’eventuale acquaforte. Nel *Catalogo generale* del 1982 avanzavo l’ipotesi che le riprese esistessero, ma fossero andate perse, e continuo a pensarlo.

St. Moritz (Svizzera), 20 maggio 2022

**\* Estratto dal testo in catalogo Gallerie Maspes edizioni**